rassero, è stato in tutti i tempi il vero scopo e punto delle parole magiche, dei mantra, delle litanie, dei salmi e dei sutra. «Il cuore» disse Pascal «ha le sue ragioni». Ancora più convincenti sono le ragioni dei polmoni, del sangue e degli enzimi, dei neuroni e delle sinapsi. La via per il supercosciente è attraverso il subcosciente, e la via, o per lo meno una delle vie per il subcosciente, è attraverso la chimica delle cellule individuali.

Con la lampada stroboscopica scendiamo dalla chimica al regno ancora più elementare della fisica. La sua luce a bagliori ritmici sembra agire direttamente attraverso i nervi ottici, sulle manifestazioni elettriche dell'attività cerebrale. (Per tale ragione vi è sempre un lieve rischio connesso all'uso della lampada stroboscopica. Certuni soffrono di piccoli mali senza essere avvertiti del fatto da alcun sintomo chiaro e inequivocabile. Esposti alla lampada stroboscopica, costoro possono cadere in un grave accesso epilettico. Il rischio non è grandissimo; ma deve essere sempre riconosciuto. Un caso su ottanta può dare risultati negativi).

Sedere, con gli occhi chiusi, di fronte a una lampada stroboscopica, è una esperienza affascinante e curiosissima. Non appena la lampada viene accesa, si rendono visibili i più brillanti schemi colorati. Questi schemi non sono statici, ma cambiano di continuo. Il colore prevalente è in funzione della velocità di scarico dello stroboscopio. Quando la lampada splende a una rapidità da dieci a quattordici o anche quindici volte al secondo, gli schemi sono in prevalenza arancioni e rossi. Il verde e il blu fanno la loro apparizione quando il ritmo supera i quindici lampi al secondo. Dopo diciotto o diciannove, gli schemi diventano bianchi e grigi.

Perché esattamente vediamo tali schemi sotto lo straboscopio non si sa. La spiegazione più ovvia sarebbe nei termini dell'interferenza di due o più ritmi, il ritmo della lampada e i vari ritmi dell'attività elettrica del cervello. Tale interferenza può essere tradotta dal centro visivo e dai nervi ottici in qualcosa di cui la mente diventa conscia come schema mobile e colorato. Molto più difficile da spiegare è il fatto, osservato indipendentemente da diversi sperimentatori, che lo stroboscopio tende ad arricchire e intensificare le visioni provocate dalla mescalina o dall'acido lisergico. Ecco, per esempio, il caso comunicatomi da un amico medico. Egli aveva preso l'acido lisergico e vedeva con gli occhi chiusi solo schemi mobili e colorati. Allora sedette di fronte a uno stroboscopio. La lampada venne accesa e, immediatamente, la geometria astratta si trasformò in ciò che il mio amico descrisse come «paesaggi giapponesi» di superiore bellezza. Ma come è mai possibile che l'interferenza di due ritmi produca una combinazione di impulsi elettrici interpretabile come vivo, auto-modulante paesaggio giapponese, diverso da qualsiasi cosa che il soggetto abbia mai visto, soffuso di luce e colore preternaturale, e carico di significato preternaturale?

Questo mistero è soltanto un caso particolare di un più grande, più comprensibile mistero: la natura dei rapporti tra esperienza visionaria e avvenimenti sul piano cellulare, chimico ed elettrico. Toccando alcune zone del cervello con un elettrodo finissimo, Penfield è stato capace di provocare il ricordo di una lunga catena di memorie relative a esperienze passate. Questo ricordo non è soltanto accurato in ogni particolare percettivo; esso è accompagnato anche da tutte le emozioni che furono suscitate dagli avvenimenti quando si verificarono in origine. Il paziente che

dieta inadeguata è una diminuzione dell'efficienza del cervello quale strumento di sopravvivenza biologica. L'individuo malnutrito tende a essere colpito da depressione, ipocondria e sensazioni di ansietà. Egli è anche suscettibile di avere visioni; poiché quando la valvola cerebrale di riduzione ha avuta ridotta la sua efficienza, molto materiale inutile (biologicamente parlando) fluisce nella coscienza da « là », nell'« intelletto in genere ».

Molto di ciò che i primi visionari sperimentarono fu terrificante. Per usare il linguaggio della teologia cristiana, il demonio si rivelò nelle loro visioni ed estasi molto più frequentemente di quanto si rivelasse Dio. In un'epoca in cui le vitamine erano deficienti e la fede in Satana universale, non era cosa da soprendere. La malattia mentale, associata con casi anche lievi di pellagra e di scorbuto, era aggravata dal timore della dannazione e dalla convinzione che la potenza del male fosse onnipresente. Questo male fu capace di tingere del suo colore oscuro il materiale visionario, ammesso alla coscienza attraverso una valvola cerebrale la cui efficienza era stata menomata dalla scarsità del nutrimento. Ma nonostante le preoccupazioni per il castigo eterno e nonostante le deficienze organiche, gli asceti di tendenza spirituale vedevano spesso il paradiso e potevano anche essere consapevoli, occasionalmente, di quell'« uno » divinamente imparziale, in cui si riconciliano i poli opposti. Per uno sprazzo di beatitudine, per una pregustazione della conoscenza unitiva, nessun prezzo sembrava troppo alto. La mortificazione del corpo può produrre una serie di spiacevoli sintomi mentali; ma essa può anche aprire una porta in un « mondo trascendentale » di « essenza », « conoscenza » e « beatitudine ». Ecco perché nononstante gli ovvi svantaggi, quasi tutti gli aspiranti alla vita spirituale hanno, in passato, intrapreso corsi regolari di mortificazione corporale.

Per quanto riguardava le vitamine, ogni inverno medievale fu un lungo involontario digiuno, e questo involontario digiuno era seguito, durante la quaresima, da quaranta giorni di astinenza volontaria. La settimana santa trovava i fedeli meravigliosamente ben preparati, per quanto riguardava la chimica del corpo, per gli enormi incitamenti al dolore e alla gioia, per il rimorso di coscienza stagionale e l'autotrascendente identificazione col Cristo risorto. In questa stagione del più intenso eccitamento religioso e della più scarsa immissione di vitamine, le estasi e le visioni erano quasi un luogo comune. E c'era da aspettarselo.

Per i contemplativi di clausura, vi erano diverse quaresime ogni anno. E anche tra i digiuni la loro dieta era estremamente magra. Da ciò le agonie di depressione e di scrupolosità descritte da tanti scrittori spirituali; da ciò le spaventose tentazioni di disperazione e autolesionismo. Ma da ciò anche quelle « grazie gratuite », sotto forma di visioni e locuzioni celestiali, di intuizioni profetiche, di telepatiche « percezioni di spiriti ». E da ciò, infine, la loro « infusa contemplazione », la loro « oscura conoscenza » dell'« uno » in tutto.

Il digiuno non fu la sola forma di mortificazione fisica alla quale ricorsero i primi aspiranti alla spirualità. La maggioranza di essi usavano regolarmente su se stessi la frusta di cuoio intrecciato o anche di filo di ferro. Queste battiture erano l'equivalente della abbastanza estesa chirurgia senza anestetici, e gli effetti sulla chimica del corpo del penitente erano considerevoli. Grandi quantità di istamina e di adrenalina erano liberate nell'atto della frustata, e quando le relative ferite cominciavano

danno all'organismo psicofisico. Per un aspirante mistico, ritornare, nel l'attuale stato di conoscenza, al digiuno prolungato e all'autoflagellazione violenta sarebbe altrettanto assurdo quanto per un aspirante cuoco comportarsi come il cinese di Charles Lamb che bruciò la casa per arrostire un porco. Conoscendo come conosce (o per lo meno come può conoscere, se lo desidera) quali sono le condizioni chimiche dell'esperienza trascendentale, l'aspirante mistico dovrebbe rivolgersi per aiuto tecnico agli specialisti: in farmacologia, in biochimica, in fisiologia e neurologia, in psicologia e psichiatria e parapsicologia. E da parte loro, senza dubbio, gli specialisti (se qualcuno di loro aspira a essere genuino uomo di scienza ad essere umano completo) dovrebbero rivolgersi, per le loro rispettive branche, all'artista, alla sibilla, al visionario, al mistico, a tutti coloro, insomma, che hanno avuto esperienza dell'« altro mondo » e che sanno, a modo loro, come regolarsi con quest'esperienza.

Appendice 3

Effetti visionari e mezzi per indurre alla visione hanno giocato una parte più importante nei divertimenti popolari anziché nelle belle arti. Fuochi d'artificio, spettacoli coreografici e teatrali vanno compresi tra le arti essenzialmente visionarie. Per sfortuna esse sono anche arti effimere, di cui conosciamo i primi capolavori solo dai resoconti. Niente rimane di tutti i trionfi romani, dei tornei medievali, delle rappresentazioni in maschera dei tempi di Giacomo I, della lunga successione di insediamenti di stati e di incoronazioni, di matrimoni reali e decapitazioni solenni, di canonizzazioni e di funerali di papi. Il più che si possa sperare per tali magnificenze è che possano « vivere ancora un giorno nei fuochi d'artificio ».

Un'interessante caratteristica di queste popolari arti visionarie è la loro stretta dipendenza dalla tecnologia contemporanea. I fuochi d'artificio, per esempio, una volta non erano più di falò (e ancora oggi, potrei aggiungere, un buon falò in una notte oscura rimane uno degli spettacoli più magici ed emozionanti; guardandolo, si può comprendere la mentalità del contadino messicano il quale si accinge a bruciare un acro di bosco per piantare il suo mais, ed è felice se per un caso fortunato un ettaro o due se ne vanno in una splendente, apocalittica fiammata). La vera pirotecnica cominciò (almeno in Europa, se non in Cina) con l'uso dei combustibili negli assedi e nelle battaglie navali. Dalla guerra essa passò, a tempo debito, al divertimento. Roma imperiale ebbe le sue manifestazioni di fuochi pirotecnici, alcune delle quali, anche durante il suo declino, furono estremamente elaborate. Ecco la descrizione di Claudio della manifestazione organizzata da Manlio Teodoro nel 399 d.C.

Mobile ponderibus descendat pegma reductis
inque chori speciem spargentes ardua flammas
scaena rotet varios, et fingat mulciber orbis
per tabulas impune vagos pietaeque citato
ludant igne trabes, et non permissa morari
fida per innocuas errent incendia turres.

« Tolti i contrappesi » traduce Platnauer con una schiettezza di linguaggio che rende men che giustizia alle stravaganze sintattiche dell'ori-

pollo a quella specie di emozioni per eccitare e poi calmare le quali il pubblico va a teatro. I suoi personaggi sono essenzialmente statici. Essi non fanno mai niente; stanno semplicemente là, allo stesso modo in cui un Faraone di granito sta là, oppure un Bodhisattva di Khmer, o uno degli angeli dai piedi piatti di Piero. E la singola candela è usata, in ogni caso, per sottolineare questa intensa ma tranquilla e impersonale posizione. Mostrando le cose comuni sotto una luce non comune, la fiamma rende manifesto il mistero vivente e l'inesplicabile meraviglia della mera esistenza. Vi è così poca religiosità nei quadri che in molti casi è impossibile decidere se ci troviamo di fronte a una illustrazione della Bibbia oppure a uno studio di modelli a lume di candela. È la **Natività** a Rennes, **la** natività, oppure soltanto **una** natività? È il quadro di un vecchio addormentato sotto gli occhi di una ragazza soltanto questo? Oppure è san Pietro in prigione visitato dall'angelo liberatore? Non c'è modo di saperlo. Ma l'arte di Latour, sebbene sia tutta priva di religiosità, rimane profondamente religiosa, nel senso che rivela, con intensità senza pari, la divina onnipresenza.

Bisogna aggiungere che, come uomo, questo grande pittore dell'immanenza divina pare sia stato orgoglioso, duro, intollerabilmente prepotente e avaro. Il che serve a dimostrare, ancora una volta, che non vi è mai perfetta corrispondenza tra l'opera di un artista e il suo carattere.

Appendice 5

In vicinanza Vuillard dipinse per lo più interni ,ma qualche volta anche giardini. In qualche composizione egli combinò la magia della propinquità con la magia della lontananza rappresentando l'angolo di una stanza, in cui si trova o pende la rappresentazione sua o di qualche altro di una remota veduta di alberi, colline e cielo. È un invito ad attuare il meglio dei due mondi, quello telescopico e quello microscopico, in un singolo sguardo.

Per il resto, posso pensare soltanto a pochissimi paesaggi in primo piano di artisti europei moderni. Vi è uno strano **Boschetto** di Van Gogh al Metropolitan. Vi è la meravigliosa **Valletta ombrosa a Helmingham Park** di Constable alla Tate Gallery. Vi è un brutto quadro, l'**Ofelia** di Millais, reso magico, nonostante tutto, dai viluppi di fogliame d'estate visto dal punto di prospettiva, vicinissimo, di un topo di fogna. Ricordo un Delacroix, intravisto molto tempo fa a una mostra, di corteccia, foglie e fiori vicinissimi. Senza dubbio, ve ne devono essere altri; ma o li ho dimenticati, oppure non li ho mai visti. In ogni caso non vi è niente in occidente paragonabile alle traduzioni cinesi e giapponesi della natura in vicinanza. Un ramo di susino in fiore, uno stelo di bambù lungo diciotto pollici, con le foglie, le allodole o i fringuelli visto a poco più della distanza di un braccio, tra i cespugli, ogni specie di fiori e di fogliame, di uccelli e di pesci e piccoli mammiferi. Ogni piccola vita è rappresentata come il centro del proprio universo, lo scopo, a proprio giudizio, per cui questo mondo, e tutto ciò che vi è compreso, fu creato; ognuna proclama la propria specifica e individuale dichiarazione di indi-

Appendice 6

Molti schizofrenici passano la maggior parte del tempo non sulla terra, né in cielo, e neppure all'inferno, ma in un grigio mondo crepuscolare di fantasmi e di irrealtà. Ciò che accade a questi psicotici accade, in misura minore, a certi nevrotici afflitti da una forma più leggera di malattia mentale.

Recentemente si è trovato possibile provocare questo stato di esistenza spettrale somministrando una piccola quantità di uno dei derivati dell'adrenalina.

Al vivente le porte del paradiso, dell'inferno e del limbo vengono aperte non da « un paio di chiavi di metallo massiccio » ma dalla presenza nel sangue di una serie di componenti chimici e dall'assenza di un'altra serie. Il mondo delle ombre abitato da alcuni schizofrenici e nevrotici somiglia molto al mondo dei morti, com'è descritto in alcune delle più antiche tradizioni religiose.

Come le ombre nello Sceol e nell'Ade di Omero, questi individui mentalmente squilibrati hanno perduto contatto con la materia, con il linguaggio e con i loro simili. Essi non hanno scopo nella vita e sono condannati alla inefficienza, alla solitudine e al silenzio, rotto solo dallo stridore insensato e dal borbottìo dei fantasmi.

La storia delle idee escatologiche segna un genuino progresso, un progresso che può essere descritto in termini teologici come il passaggio dall'Ade al paradiso, in termini chimici come la sostituzione di mescalina e di acido lisergico all'adrenalina, e in termini psicologici come il progresso della catatonia e dalle sensazioni di irrealtà a un senso di intensificata realtà di visione e, infine, all'esperienza mistica.

Appendice 7

Géricault fu un visionario negativo; perché la sua arte, sebbene quasi ossessivamente aderente alla natura, fu aderente a una natura magicamente trasfigurata, nella sua percezione e traduzione di essa, in peggio. « Cominciò a dipingere una donna » egli disse una volta « ma essa si conclude sempre in un leone ». Più spesso, infatti, essa si concludeva in qualcosa molto meno amabile di un leone: un cadavere, per esempio, o un demone. Il suo capolavoro, la prodigiosa Zattera della Medusa, fu dipinto non dalla vita, ma dalla dissoluzione e dal decadimento, da pezzi di cadavere fornitigli da studenti di medicina, dal torso emaciato e dal viso itterico di un amico che soffriva di una malattia di fegato. Anche le onde su cui galleggia la zattera, anche l'arco del cielo, sono cadaveri colorati. È come se l'intero universo fosse diventato una sala anatomica.

E poi vi sono i suoi quadri demoniaci. Il Derby di Epsom, è ovvio, si corre all'inferno, contro uno sfondo fiammeggiante di visibile oscurità. Il cavallo sfrenato dalla luce, alla National Gallery, è la rivelazione, in un singolo gelido istante, della bizzarria, della sinistra e addirittura infernale diversità che si nasconde nelle cose familiari.

Al Metropolitan Museum vi è un ritratto di bambino. E che bambino! Nella sua giacchetta d'uno splendore livido, il piccolo caro è ciò che

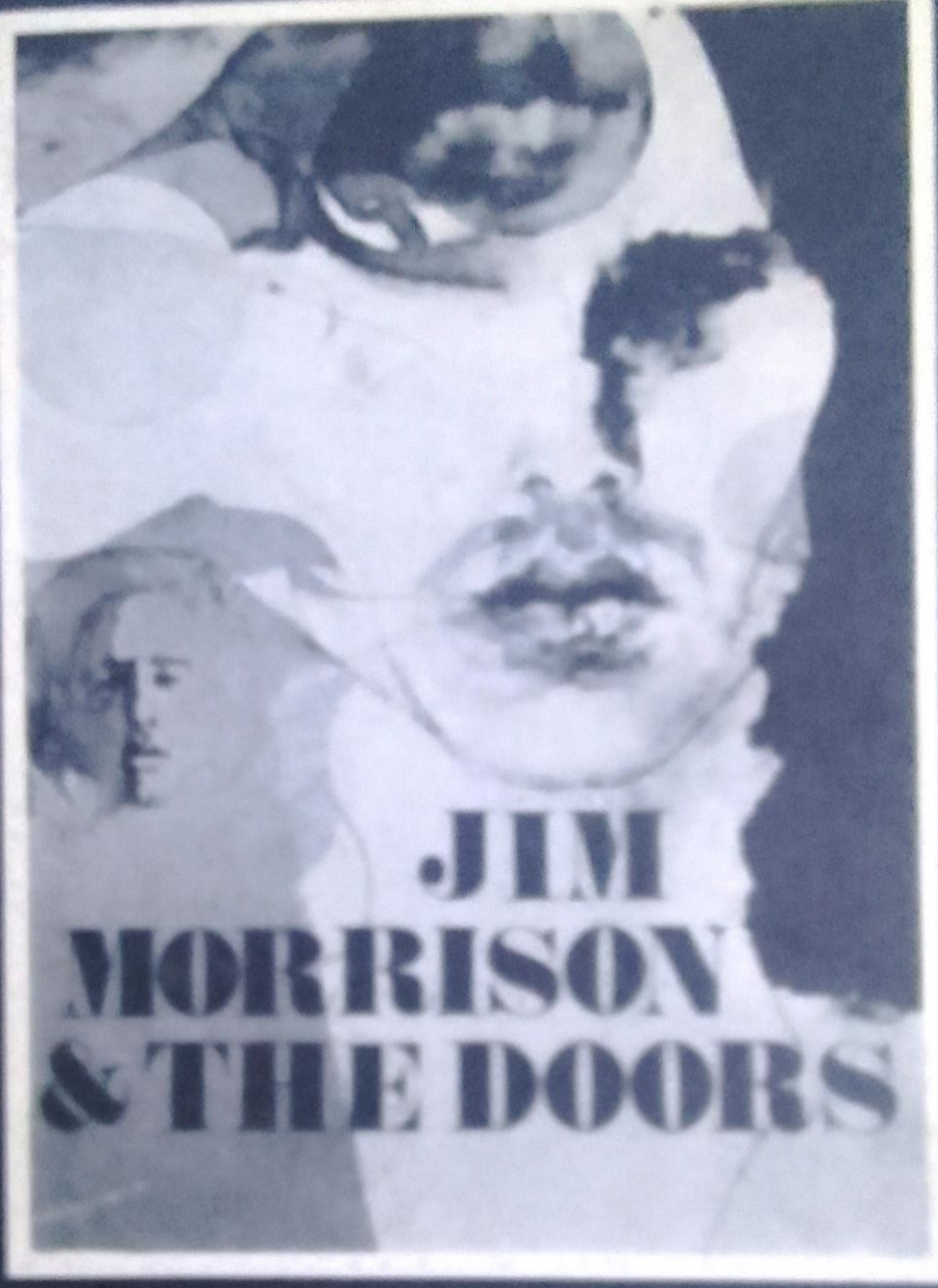
Baudelaire amava chiamare « un Satana in erba », un Satan en herbe. E lo studio di un uomo nudo, pure al Metropolitan, non è altro che il Satana in erba cresciuto.

Dalle notizie che i suoi amici hanno lasciato di lui è evidente che Géricault vide abitualmente il mondo che lo circondava come una successione di apocalissi visionarie. Il cavallo impennato nell'**Ufficiale dei Cacciatori a cavallo** (tra i suoi primi quadri), fu visto una mattina, sulla strada di Saint-Cloud, in un raggio polveroso di sole estivo, mentre s'impennava e si divincolava tra le stanghe di un carrozzone pubblico. I personaggi della **Zattera della Medusa** furono dipinti in tutti i particolari, uno per uno, sulla tela grezza. Non vi fu schizzo di tutta la composizione, né costruzione graduale dell'armonia complessiva di toni e sfumature. Ogni particolare rivelazione (di un corpo in decomposizione, un uomo malato al limite estremo del pallore epatico) fu tradotta completamente come era stata vista e resa artisticamente. Per un miracolo del genio, ogni successiva apocalisse fu adattata, profeticamente, a un'armoniosa composizione che esisteva, quando la prima delle spaventose visioni fu trasferita sulla tela, solo nell'imaginazione dell'artista.

Appendice 8

92 Con **Sartor Resartus** Carlyle ha lasciato ciò che il suo biografo psicosomatico, il dottor James Halliday (in **Mr. Carlyle, my Patient**), chiama « una stupefacente descrizione di uno stato d'animo psicotico, terribilmente depressivo, ma parzialmente schizofrenico ».

« Gli uomini e le donne che mi circondavano » scrive Carlyle « che mi parlavano pure, non erano che Figure; io avevo praticamente dimenticato che erano vivi, che non erano meri automi. L'amicizia non era che un'incredibile tradizione. In mezzo alle loro strade affollate e alle loro riunioni, io camminavo solitario; e (con la sola differenza che era il mio cuore e non quello altrui che divoravo) anche selvaggio come la tigre nella giungla... Per me l'Universo era tutto vuoto di Vita, di Scopo, di Volizione, finanche di Ostilità; era una vasta, morta, immensurabile locomotiva, che avanzava nella sua morta indifferenza, per schiacciarmi membro per membro... Non avendo speranza, non avevo neppure alcun preciso timore, fosse dell'Uomo o del Demonio. Eppure, cosa abbastanza strana, vivevo in una continua, indefinita, pungente paura, timido, pusillanime, preoccupato non sapevo di che; mi sembrava come se tutte le cose in cielo e in terra mi facessero male; come se il cielo e la terra fossero le fauci immense di un Mostro divoratore, dallè quali io, palpitante, aspettavo di essere divorato ». Renée e l'idolatra di eroi descrivono evidentemente la stessa esperienza. L'infinità è compresa da entrambi, ma sotto forma di « immensurabile locomotiva ». Per entrambi, inoltre, tutto è significativo, significativo, però, negativamente, in modo che ogni avvenimento è del tutto privo di senso, ogni oggetto intensamente irreale, ogni sedicente essere umano un meccanismo d'orologeria, che passa in modo meccanico, grottesco, attraverso i movimenti del lavoro e del divertimento, dell'amore, dell'odio, del pensiero, dell'eloquenza, dell'eroismo, della santità, ciò che volete: i robot sono versatili.



poesie / testi / storie / foto
discografia / bibliografia / &...

96 pagine / 2500 lire

Stampa Alternativa Editrice